

PONTUS HULTÉN OCH MODERNA MUSEET FRÅN STOCKHOLM TILL PARIS

MODERNA MUSEET

HON – EN KATEDRAL



Niki de Saint Phalle under konstruktionen
av *Hon – en katedral*, Moderna Museet, 1966

Hon – en katedral.
Esoteriska teman och förmedling
Ylva Hillström

Utställningen *Hon – en katedral* (1966) har tolkats på många olika sätt genom åren. Den har bland annat analyserats ur ett genusperspektiv, uppfattats som svar på 1960-talets kulturpolitiska mål, som exempel på banbrytande utställningspraktik, som satir över samhället och museiinstitutionen och som en del av en medeltida karnevalskultur.¹ I denna text har särskilt fokus lagts på ett område som hitintills varit relativt lite omskrivet, nämligen utställningens rötter i myt och religion. Titelns *katedral* ges särskild uppmärksamhet och referenser till esoteriska strömningar, både i själva utställningen och i det material som omgärdar dess tillblivelse, lyfts fram och analyseras. Slutligen diskuteras publikens möjligheter att tillägna sig utställningens många bottnar.

Hon – en katedral öppnade den 4 juni 1966 och var resultatet av ett intensivt samarbete mellan Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle och Per Olof Ultvedt. *Hon* var en gigantisk skulptur – 23,5 meter lång, 6 meter hög och 10 meter bred – av en liggande gravid kvinna. Mellan hennes ben fanns en ingång till ett labyrintiskt innandöme. I en minibi inuti *Hon* visades en scen från stumfilmen *Luffar-Petter* från 1921, med Greta Garbo i en av rollerna. Vidare fanns en bar komplett med varuautomat i ett av bröstet. Det planerades också för ett planetarium med ljusfyllda pingisbollar föreställande Vintergatan, men huruvida detta verkligen realiserades är osäkert.² I ett av låren presenterades en utställning i miniatyr, med målningar som såg ut att vara gjorda av exempelvis Paul Klee, Jean Dubuffet och Jean Fautrier, men som i själva verket var ”förfalskningar” utförda av konstkritikern och musikern Ulf Linde.³ En rutschbana för barn, trappor, en bänk för älskande, en flaskkrossarmaskin, en telefonautomat, levande fiskar i en liten damm, en tombola och flera skulpturer av Tinguely och Ultvedt, däribland Tinguelys platsbyggda stora kvarn, rymdes också. Musik av Johann Sebastian Bach och radiosändningar hördes från högtalarsystem. *Hon*:s runda mage kröntes av ett titthål, där besökarna kunde sticka upp sina huvuden och blicka ut över utställningssalen. Efter utställningens slut, den 4 september 1966, demonterades *Hon* och delarna slängdes bort. Det

var av central betydelse att inget skulle bli kvar och redan i katalogen fastslogs att ”rivningen var inskriven i hennes öde”.⁴

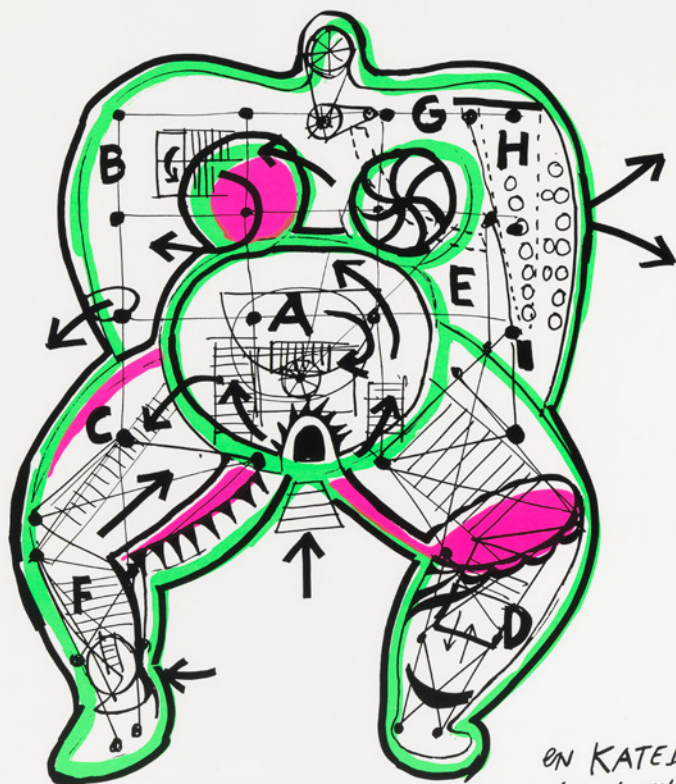
Hela utställningsprocessen dokumenterades noggrant. Fotografer som Hans Hammarskiöld och Lutfi Özkök anlätades för att fotografera arbetets olika faser. Bilderna användes både i katalogen och i *Hon – en historia*, en publikation från 1967 som skulle kunna beskrivas som en arkivutställning i bokform. Till *Hon – en historia* samlade man in fotografier och reproduktioner av bland annat katedraler och konsthistoriska objekt, texter om Antoni Gaudís och Facteur Chevals märkliga byggnader, utdrag ur Sigmund Freuds *Drömtydning* från 1899, en text av Elias Cornells som jämför katedralen med en kvinna, samt *La France Illustrée*. Boken innehåller även en sorts dagboksanteckningar om utställningens tillblivelse och ett stort antal recensioner från både svensk och utländsk press. Vissa texter är publicerade i flera olika översättningar, andra endast på sitt originalspråk. Många av dessa artiklar återfinns i det omfattande material kring *Hon – en historia* som finns bevarat i Moderna Museets arkiv.⁵ I några fall har recensionernas ursprungliga bildmaterial valts bort i boken och kompletterats med helt andra bilder. Några kommentarer till urvalet ges inte, så betydelsen är upp till läsarna att avgöra.

Esoteriska strömningar

Redan utställningens titel, *Hon – en katedral*, låter antyda kopplingar till religionens område. Religionen var starkt närvarande i både Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys liv. Niki de Saint Phalle gick i klosterskola och i hennes konst förekommer ofta gudinnor, katedraler, drakar, änglar och svarta madonnor och andra symboler från religiösa och, mer specifikt, esoteriska traditioner. Hennes livsverk *Giardino dei Tarocchi* (1974–1998) är en skulpturpark som bygger på tarotlekens kort. Idén till parken hade hon fått då hon besökte Antoni Gaudís *Park Güell* i Barcelona.⁶ De många breven från Niki de Saint Phalle till Pontus Hultén som finns bevarade i Moderna Museets arkiv är fyllda av ord som *magiskt*, *gudomligt* och *energier*. Hennes andliga övertygelse framträder särskilt tydligt i ett av dem:

I hope you believe, like me, that life is not just an enormous accident. I hope you believe that there are mysterious laws governing us, that we do not understand because we don't have access to them yet.⁷

hon



EN KATEDRAL
byggd av

Moderna Museet

Alla dagar 12-17

Onsdagar 12-22

Efter 1/7 alla dagar 12-22

Niki de Saint Phalle

Jean Tinguely

Per Olof Ultvedt

Affisch till utställningen *Hon – en katedral*,
1966, signerad av de tre konstnärerna Niki de Saint
Phalle, Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt



Per Olof Ultvedt under konstruktionen
av *Hon – en katedral*, Moderna Museet, 1966

Jean Tinguely å sin sida skapade både labyrinter, mytiska cykloper och altarliknande kompositioner. En del av de religiösa referenserna hade han med sig från barndomen: "Brought up a Catholic by nuns, he was under the thrall of the mystery and magic of the mass."⁸ I många av sina verk refererar han uttryckligen till andligt orienterade konstnärer som Piet Mondrian och Kazimir Malevitj. Han var också nära vän med Yves Klein och bekant med Jean Cocteau och Marcel Duchamp, alla konstnärer med djupa kunskaper inom det fält som kommit att benämnas västerländsk esoterism.

Esoterism är paraplybegrepp som innefattar exempelvis nyplatonism, hermetism, astrologi, magi, alkemi och den judiska kabbalan. En gemensam nämnare för dessa olika strömningar är en uppfattning om att världen är besjälad (engelskans "enchanted worldview" uttrycker det bättre). Esoterism kan också förstås som den inre kärna som finns i varje religion. Religionernas esoteriska del är förbehållen en andligt upplyst minoritet, medan den exoteriska, officiella, sidan är anpassad till den breda massans medvetandnivå.⁹ Mysticism och ockultism hade ett stort inflytande på många av modernismens mest namnkunniga konstnärer.¹⁰ I katalogen till den banbrytande utställningen *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* (1986) framhålls att den abstrakta konstens utveckling var oupplösligt förenad med de andliga idéer som florerade i Europa under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet.¹¹ Exempelvis var modernismens flaggskepp Bauhaus i hög grad påverkat av esoteriska strömningar. Bauhaus byggde på den medeltida byggnadshyttans idé och eleverna kallades för lärlingar och gesäller. De invigdes i hantverkens hemligheter av olika mästare, precis som vid de stora katedralbyggena och i frimurarlogerna. Flera av de konstnärer som i dag hör till modernismens kanon, exempelvis Kazimir Malevitj, Piet Mondrian, Paul Klee, Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Joseph Beuys och Yves Klein, återfinns i kretsarna kring esoteriska sammanslutningar som Rosenkorsorden, Frimurarna, Teosofiska samfundet och Antroposofiska sällskapet. Konstens andliga källor och den västerländska esoterismen har länge varit relativt outforskad mark. En av förklaringarna ligger troligtvis i att den framväxande fascismen och nazismen under 1930- och 1940-talen gjorde anspråk på visst esoteriskt tankegods och använde det för sina syften.¹² Under de senaste 25 åren har dock intresset för fältet inom forskningen ökat markant.¹³ Det görs också allt fler utställningar som fokuserar på det andliga i konsten.

Esoteriska referenser i *Hon – en katedral*

När Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely träffades 1956 introducerade de varandra i flera esoteriskt influerade konstnärskap:

Ping pong. We were always playing – Ideas back and forth. When Jean and I started living together in 1960 he introduced me to Marcel Duchamp – Daniel Spoerri – Rauschenberg, Yves Klein and I introduced him to the world of the Facteur Cheval, Gaudí and the Watts Towers.¹⁴

I *Hon – en katedral* finns flera referenser till just Marcel Duchamp. Hans verk är fyllda med symboler och vokabulär som är hämtade från den alkemiska traditionen. När han i en intervju tillfrågades om hans konst skulle betraktas ur ett alkemiskt perspektiv svarade han:

It is an Alchemical understanding. But don't stop there! [Laughing.] If we do, some will think I'm trying to turn lead into gold back in the kitchen. Alchemy is a kind of philosophy, a kind of thinking that leads to a way of understanding. We also may call this perspective "Tantric" (as Brâncuși would say), or (as you like to say) "Perennial".¹⁵

I och med att Duchamps konst omskrevs i allt högre grad på franska under 1940-talet och det tidiga 1950-talet, och eftersom konstnären själv gjorde tätare besök till sitt forna hemland och lät sig intervjuas och till och med skapade utställningar, blev han inflytelserik i de parisiska intellektuella kretsarna.

Det planerade planetariet med pingisbollar som ställföreträdande Vintergata kan ses som en blinkning till Vintergatan (*la voie lactée*) i Marcel Duchamps *Bruden avklädd av sina ungar* t.o.m. (1915–1923). Tinguelys varuautomat är en i hög grad duchampsk readymade, och den stora flaskkrossarkvarnen som Tinguely skapade till *Hon:s* innandöme kan tolkas som en hälsning till Duchamps chokladkvarn. Förutom att Duchamps konstnärskap i sig innehåller en mängd referenser till den esoteriska traditionen kan även kopplingarna mellan *Hon – en katedral* och Duchamp beskrivas som esoteriska, i bemärkelsen dolda eller svårtillgängliga för den breda allmänheten. Utan några explicita förklaringar bör endast en liten initierad skara ha haft tillgång till denna dimension av utställningen. För det stora flertalet kunde upplevelsen av *Hon – en katedral*, om vi får tro samtida kritiker, jämföras med ett besök på en nöjespark.¹⁶



Ovan: De tre konstnärerna i utställningen *Hon – en katedral*, Moderna Museet, 1966. Nedan: Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely under installationen av *Hon – en katedral*, 1966

De mer insatta kunde dock finna vägledning i Ulf Lindes recension av utställningen som publicerades i *Dagens Nyheter*. Denna recension, översatt till både engelska, tyska och franska, inleder textdelen av *Hon – en historia*, vilket får den att framstå som en programförklaring för hela utställningen. Linde gör jämförelser mellan *Hon* och T.S. Eliots *Det öde landet* (1922), ett verk fyllt av esoteriska metaforer, och lyfter också fram mytens betydelse i utställningen: ”Men den plastiska rikedom blir aldrig ett självändamål; allt ’kontrolleras’ av myten, av den ursprungliga idén.”¹⁷

Hon:s rötter i myt, religion och kult framgår av många av de okommenterade bilder och citat som reproducerades i boken. Exempelvis återfinns där ett fotografi av Venus från Willendorf och en passage hämtad från en publikation om katedralen i Chartres. Där berättas om en skulptur av en modergudinna, som vördades av Chartres befolkning och som sedermera ska ha ersatts av en kristen madonnaskulptur.¹⁸ Många recensenter nämner likheterna mellan *Hon* och en gudinna, inte minst Ulf Linde som i *Dagens Nyheter* refererar till både Venus från Willendorf och ”den uråldriga Stora Modern”.¹⁹

Modergudinnor förekommer i många av världens myter. I alla tider har människan behövt myter för att se sin tillvaro i ett större sammanhang. Religionshistorikern Karen Armstrong menar att det finns ögonblick då vi alla på ett eller annat vis måste ge oss av till en plats vi aldrig har sett och göra något som vi aldrig tidigare har gjort, och att myten då kan vara en vägledning.²⁰ Många myter följer ett schema – en hjälte eller gud tvingas genomgå olika svåra prövningar och vänder sedan åter till livet med nyfunnen visdom.

Mötet med modergudinnan brukar beskrivas som hjältens sista äventyr och som den högsta upplysningen. I Syrien betecknades modergudinnan som gemål till högguden El eller som Anat, Els dotter. I Sumer i Mesopotamien kallades hon Inanna, i Egypten Isis och i Grekland blev hon Hera, Demeter och Afrodite. I myter om modergudinnan från den yngre stenåldern är det tydligt att kvinnan sågs som det starka könet, något som helt ligger i linje med de feministiska aspekterna av Niki de Saint Phalles konstnärskap. Den mesopotamiska modergudinnan Ereshkigal är härskarinna över liv och död och avbildas ibland som födande. Även *Hon* var ständigt födande, genom besökarna som strömmade (in och) ut ur henne. Besökarna deltog i en sorts rituell teater och fick själva likt myternas hjältar gå genom labyrinten och födas på nytt. En annan

parallell står att finna i de tunnlar från yngre stenåldern där man tror att ritualens utövare fick känna att de trängde in i skötet på Moder Jord och företog en mystisk återfärd till allt livs ursprung.²¹ Niki de Saint Phalle menade att besökarna inte var desamma när de gick ut ur *Hon* som när de steg in.²² Med andra ord betraktade hon utställningsbesöket som en transformativ upplevelse, precis som andra initiationer. Besökarnas transformation uppmärksammades även av en recensent från den brittiska vänsterorienterade tidskriften *The New Statesman* 1966.²³

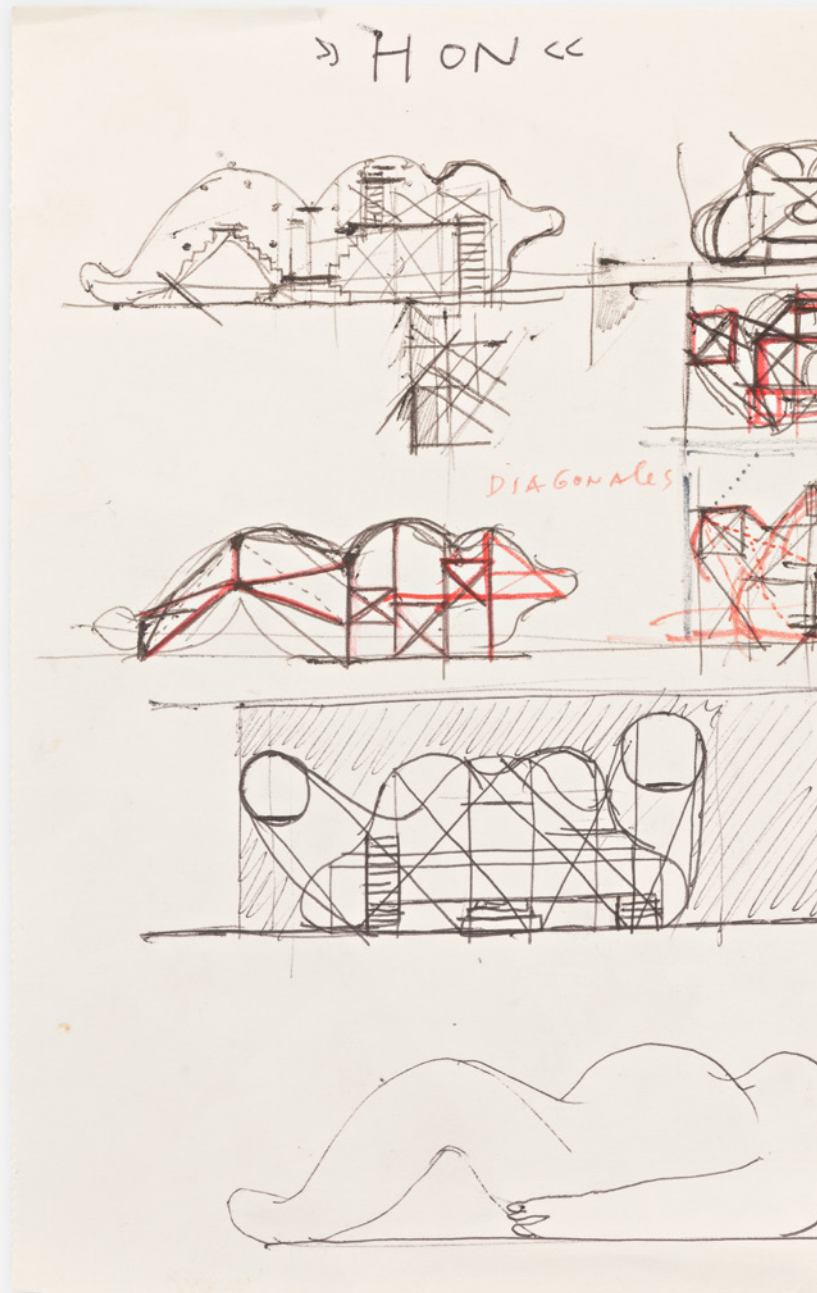
Många skribenter har genom åren bestämt hävdad att *Hon* bör tolkas som en sexuellt frigjord kvinna eller en prostituerad.²⁴ En kvinna som liggande på rygg låter sig genomborras av oräkneliga besökare gör naturligtvis detta till en uppenbar läsning. Dessutom har devisen *Honi soit qui mal y pense* ("Skam den som tänker illa härom"), som stod skriven på *Hon*'s lår, kopplingar till prostitution.²⁵ Även om Niki de Saint Phalle själv tillstod att *Hon* kunde ses som en prostituerad konstaterade hon i efterhand att det aldrig var hennes intention:

Wicked tongues said she was the biggest whore in the world [with] 100 000 visitors in three months. But for me she was never that. She was the incarnation of the ancient religion. Of the mother god[d]ess.²⁶

Det är värt att notera att *Honi soit qui mal y pense* också är den anrika Strumpebandsordens motto. Ordenssällskapet är ett av Storbritanniens högsta, instiftat år 1348 av kung Edvard III. Dess ursprung är omdiskuterat. En av berättelserna gör gällande att det finns ett samband mellan Strumpebandsorden och graallegenden, som också den är del av den esoteriska mystiken.²⁷

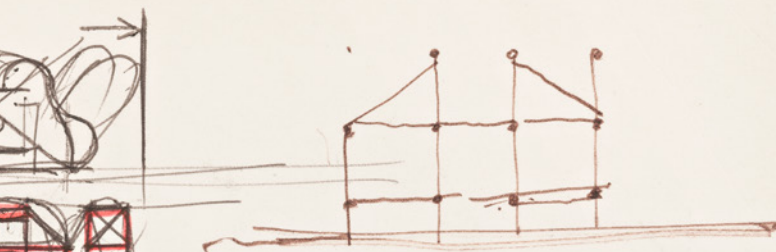
Den mest påtagliga religiösa referensen i utställningen finns förstås i dess titel: *Hon – en katedral*.²⁸ Enligt den mytomspunne alkemisten Fulcanelli uppförde medeltidens frimurare de gotiska katedralerna för att säkerställa överföringen av den hermetiska läran till en utvald skara av initierade. Byggnaderna var och är än i dag fyllda med esoteriska symboler och referenser, som kolossala böcker i sten. I *Katedralernas mysterium* skriver Fulcanelli:

Katedralen är ett verk av *art goth* eller av *argot*, slang. Ordböckerna definierar *argot* som "ett speciellt språk för personer som har intresse att kommunicera sina tankar sins [sic!] emellan utan att bli förstådda av utomstående".²⁹



Jean Tinguely, *HON* (1966),
skiss till skulpturen *Hon – en katedral*

Stockholm



810 → 29 (17) ~~TH. GUY~~ SW 726
MERCREDI 29 (17 HR)
8/10 28 AR 662
~~7.45~~
40 1340 666
1315

?
Timberly

Hemligheter finns således tillgängliga för alla att se i katedralerna, men det är endast ett fåtal som kan avkoda dem.

Niki de Saint Phalle målade katedraler tidigt i sin karriär. *Le Château du monstre et de la mariée* från omkring 1955 föreställer visserligen ett slott enligt titeln, men byggnaden påminner starkt om en katedral, inklusive rosettfönster, i vilket en födande kvinna tar plats. Redan här finns alltså en koppling mellan katedralen och den födande kvinnan i Niki de Saint Phalles oeuvre. Ett senare exempel är gipsreliefen *La Cathédrale rouge* från 1962. Flera texter och bilder i *Hon – en historia* refererar till katedraler. Ett exempel är Clas Brunius recension av utställningen, som också reproducerades i boken: ”Det är verkligen en katedral, som man har kommit in i. Magens och bröstens välvda kupoler anar man över sig i det varma dunklet, ungefär som i en kyrka från korsfarartid.”³⁰ Intill texten finns en bild av kryptan i korsfararkyrkan Saint Jean d’Acre, Israel. En annan text som citeras är ”Det obeskrivliga huset” av Elias Cornell, där en katedral jämförs med en kvinna.³¹

De gotiska katedralerna omtalades ofta som ”den gudomliga drottningens palats” eller ”vår fru” (*notre dame*), eftersom de nästan uteslutande var tillägnade jungfru Maria. Kyrkorna byggdes inte sällan på tidigare gudinnekultplatser. Jungfru Maria kallas dessutom för Ecclesia, ”kyrkan”, vilket inte bara syftar på församlingen utan även på själva kyrkobyggnaden. Redan i det forna Egypten betraktades templen med sina tillhörande pelare som kvinnliga respektive manliga.³²

Att *Hon*:s skapare kan antas ha känt till det faktum att katedralen har feminina förtecken styrks av Jean Tinguelys verk *La Vittoria*, som presenterades den 28 november 1970. *La Vittoria* var en självdestruktiv 11 meter hög maskin i form av en guldfärgad fallos med plastfruktbehängda testiklar, som var placerad framför katedralen i Milano. När den avtäcktes bolmade rök och fyrverkerier ut ur toppen av fallosen medan *O sole mio* framförd av en drucken sångare strömmade ur högtalare. En tydligare iscensättning av katedralen som kvinna får man leta efter. Planeringen av verket skedde delvis i hemlighet, eftersom Tinguely inte vågade avslöja skulpturens form för myndigheterna. Innan den avtäcktes gömdes den bakom stora purpurfärgade tygskynken som pryddes av bokstäverna NR, som i Nouveau Réalisme. Pontus Hultén har själv påtalat associationerna till akronymen INRI som stod skriven på Jesu kors.³³

Labyrinten som struktur och symbol har en lång religiös historia, och i publikationen *Hon – en historia* finns flera referenser till just labyrinter. Så sent som den 1 april 1966 var ”Labyrinten” arbetsnamnet på utställningen, som dessförinnan hade gått under namnet ”Kejsarens nya kläder”.³⁴ *Hon* sågs som en sorts fortsättning på den dynamiska labyrinten, *Dylaby*, på Stedelijk Museum i Amsterdam några år tidigare.³⁵ Labyrinten har ofta använts som symbol för den andliga resa som myternas hjältar gav sig ut på.³⁶ I en fransk oöversatt text från *The Situationist* som reproducerades i *Hon – en historia*, berättas att labyrinter har påträffats i de allra äldsta kristna kyrkorna. De har blivit kristna symboler samtidigt som de behållit sin mytiska karaktär som modell för världen.³⁷ I en svensk text som i *Hon – en historia* är publicerad invid den franska texten, och som är liknande men inte identisk, står följande att läsa:

Vägen från en ”dynamisk labyrint” till ”hon – en katedral” kan synas lång för ett rationellt sinne. I själva verket tycks den följa ett spår, som människan trampat upp sedan urminnes tider. Labyrinten är belagd i någon form – dansad, tecknad, berättad eller byggd – i alla kulturer, primitiva eller arkaiska, högt utvecklade eller moderna. Labyrinten konkretiserar i bild föreställningar om död och uppståndelse, om alltings förgängelse och eviga återkomst, om utveckling och förändring. Den är en modell för världen och för människans villkor. Det finns labyrinter med i de första kristna kyrkorna, men även i senare tiders katedralbyggen, så t.ex. i Katedralen i Chartres.³⁸

Både i utställningen *Hon – en katedral* och i publikationen *Hon – en historia* fanns, som klarlagts ovan, gott om religiösa eller andliga referenser. Labyrinten, som i sig kan symbolisera den vindlande andliga resa som var och en behöver företa i livet, kan rent av ses som i analogi med själva utställningen. Först om man som besökare själv var beredd att söka de dolda sambanden nådde man fram till utställningens inre kärna och egentliga betydelse.

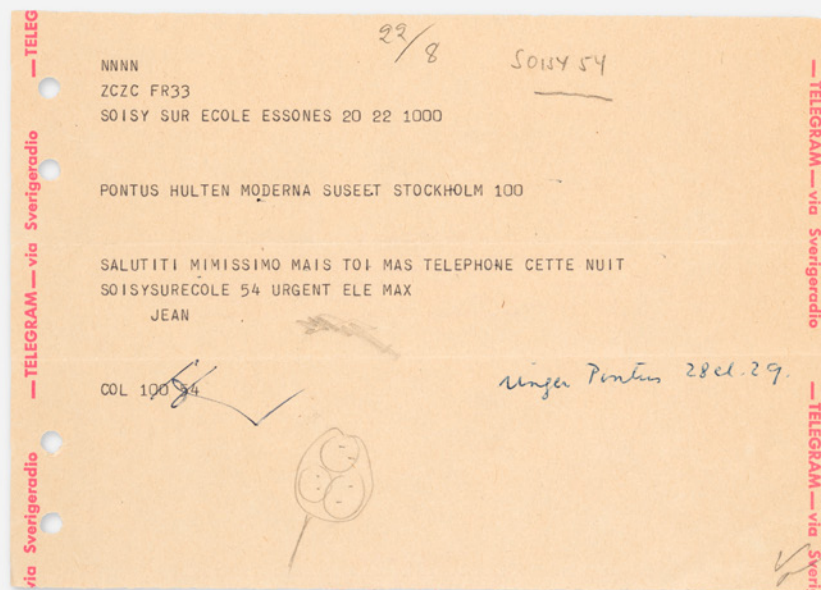
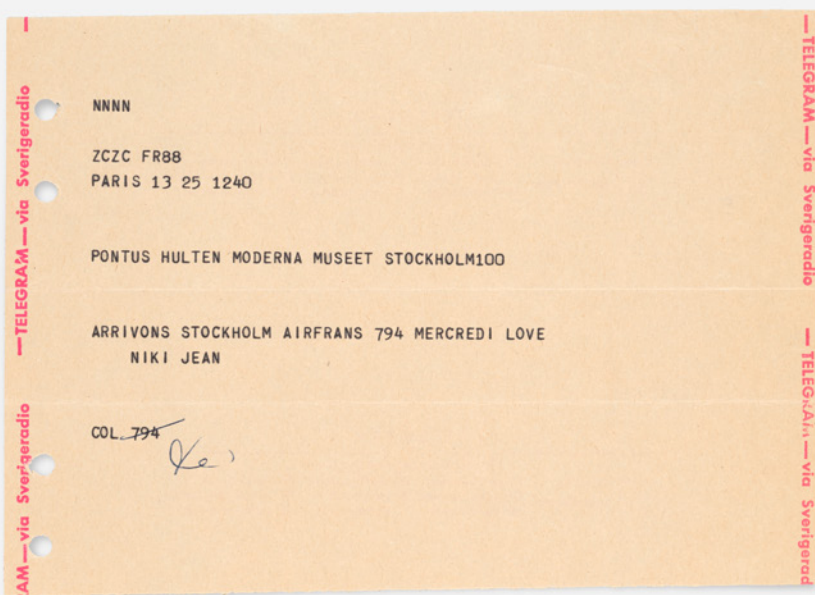
Succé och bevarad hemlighet

Hon – en katedral sågs av omkring 80 000 besökare under de tre månader som utställningen pågick.³⁹ Den blev mycket omskriven, både i svensk och i utländsk press. Ännu 55 år efter att den visades är den föremål för analys och diskussion. Utställningen som föregick

Hon i museets utställningsprogram var *Den inre och den yttre rymden*, där Kazimir Malevitj, Naum Gabo och Yves Klein presenterades i helfigur tillsammans med 35 verk av 35 andra konstnärer. *Den inre och den yttre rymden* hade enligt Pontus Hultén ”en stark dragning åt mystik av det transcendentala slaget”.⁴⁰ *Hon* var vid en första anblick raka motsatsen till Yves Kleins andliga färgundersökningar och Malevitjs stränga suprematism. *Hon* var omedelbar och inbjudande, lekfull och engagerande. Men som Patrik Andersson har visat beredde den smälare *Den inre och den yttre rymden* vägen för den publika *Hon – en katedral*.⁴¹ I den senare förenades det yttre och det inre, det publika och det esoteriska på ett ööverträffat vis.⁴² För Pontus Hultén var det irrationella och rationella inte något som var ömsesidigt uteslutande:

Why has Niki de Saint Phalle's work been considered marginal by some? For several reasons, most of them without interest: anti-feminism, indifference, prejudice, lack of curiosity. There are, nevertheless, more profound reasons: science and rationalism have dominated our century. In spite of the marvelous clairvoyance of Dada; in spite of the inroads of the surrealists in areas usually inaccessible to the conscious mind; in spite of Cubism and in spite of our fundamental individualism, the exaltation of the joy of life of which Matisse was the master is no longer fashionable.⁴³

En grundläggande tanke i den socialdemokratiska kulturpolitiken under 1960-talet var att konsten skulle nå den breda allmänheten och medverka till att utplåna klasskillnader.⁴⁴ Samma år, 1966, som utställningen på Moderna Museet, publicerade Pierre Bourdieu och Alain Darbel *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, en sociologisk studie om museipubliker. Studien innehöll bland annat förslag på hur museerna skulle appellera till låg- och medelklass. Flera av de idéer som kom till uttryck i *L'Amour de l'art* förverkligades i *Hon – en katedral*.⁴⁵ Att eftersträva nya och större publikgrupper från olika samhällsskick låg i tiden vid 1960-talets mitt, och det var något som fann genklang hos Pontus Hultén. Johan Huizingas ofta omtalade och citerade bok *Den lekande människan* (1938) satte fokus på leken som bärande princip för kreativitet. Leken och besökarnas delaktighet spelade en central roll i flera av de projekt som konstnärerna bakom *Hon* var involverade i under 1950- och 1960-talen.⁴⁶ Under arbetet med *Hon* föreställde sig curatorerna och konstnärerna ”en teaterform, där publiken skulle provoceras att delta i föreställningen”.⁴⁷ *Hon* skulle kunna beskrivas



Ovan: Telegram från Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely till Pontus Hultén, 1966. Nedan: Telegram från Jean Tinguely till Pontus Hultén, 1966



Besökare i utställningen *Hon – en katedral*,
Moderna Museet, 1966

som en teater utan scen, där besökarna deltog som skådespelare. Inte minst tydligt blir detta om man betänker att de samtal som utspelades på de älskandes bänk fångades upp av dolda mikrofoner, som sände ljudet till högtalare som var placerade i baren.⁴⁸ Huruvida man inom museet diskuterade om detta arrangemang kunde uppfattas som problematiskt med tanke på besökarnas personliga integritet framgår inte av dokumentationen kring utställningen. Det är hursomhelst svårt att göra sig fri från känslan av att besökarna användes som brickor i ett spel, som ofrivilliga statister i en pjäs som regisserades av curatorerna och konstnärerna.

Pontus Hultén var väl medveten om vikten av att erbjuda publiken någon typ av pedagogisk verksamhet. Redan 1956, två år innan Moderna Museet öppnade, fastslog han:

... ett konstverk är ju inte någon isolerad sak, utan har en massa samband: i film, i litteratur, ja, också i politik eller rent socialt sett. Den tid är förbi då ett museum kan hänga upp tavlor på sina väggar och begära att folk med en gång skall vara intresserade. Folk vill veta mer för att kunna förstå bättre och få ut mer av sin konstupplevelse: det är efter den linjen man måste arbeta på ett modernt museum.⁴⁹

Under Hulténs ledning fick Moderna Museet rykte om sig att vara både öppet och tillgängligt. Besökarna erbjöds konstutställningar, uppläsningssaftnar, guidade visningar, filmserier, föredrag och diskussioner, liksom program som särskilt riktade sig till barn och unga.⁵⁰

I *Hon*, precis som i *Dylaby* på Stedelijk Museum några år tidigare, fick besökarna röra sig runt inuti konsten och interagera med den genom att exempelvis handla i varuautomaten, sticka upp huvudena genom naveln i jättekvinnans mage och krossa flaskor i Tinguelys skulptur. För att besökarna skulle finna sig till rätta anställdes värdinnor:

Det bestäms att relationerna mellan ”hon” och allmänheten om vilkas karaktär man inte vågar sia, skall överlätas åt särskilda ”hon”-värdinnor. Värddinnekläder anförskaffas, liksom trafikljus för att reglera den eventuella tillströmningen.⁵¹

I en text som förefaller vara transkriberad efter samtal eller inspelning där Pontus Hultén utifrån fotografier försöker etablera tidsförloppet i *Hon*-processen berättar han om värdinnorna i *Hon*:

... och sen skaffades ju dom här värdinnekläderna, man visste ju inte alls hur det skulle gå, hur folk skulle reagera, man fruktade ju att det skulle bli stockningar, och att värdinnorna måste se till att det liksom inte blev allt för mycket folk därinne, det var också då som det här gröna och röda ljuset kom till, man hade väldigt mycket farhågor att det skulle bli så mycket folk inne att det skulle bli farligt, hela systemet med högtalare, [oläsligt, ska antagligen vara till exempel] Honvärdinnor kom till i spekulationer, huvudsakligen mina kanske om vad som skulle kunna hända.⁵²

Värdinnorna var alltså huvudsakligen där för att hålla ordning, inte för att informera, i alla fall enligt denna utsaga.

Hon inbjöd således till ett rent konkret samspel mellan konstverk och besökare, alldeles oavsett vilken bakgrund dessa hade. Men den fysiska tillgängligheten säger inget om huruvida utställningens idé-innehåll tillgängliggjorts för besökarna. Katalogen gav besökarna möjlighet att bekanta sig med själva tillblivelsen av utställningen och ta del av konstnärernas biografier. Det tillhandahölls också ett informationsblad, där besökarna fick veta följande:

SHE – a cathedral is also something much more important than a big woman figure. SHE functions as a very irrational summing-up, a conclusion, a labyrinth of many sentiments and milieus. SHE could be seen as a representation of our life, in anthropomorphic form. A synthesis of facts, dreams, actions. Many visitors experience SHE very directly, in a [sic!] unsophisticated way, as an enormous happening, engaging and amusing.⁵³

Uppenbarligen var museet angeläget om att påpeka att det fanns en djupare mening med utställningen, men vilken den var framgick inte. Åtminstone inte av detta informationsblad. En journalist som rapporterade om utställningen i herrtidningen *Mayfair* i december 1966 tycks ha tillhört den ovan nämnda osofistikerade skaran, och konstaterar: "The symbolism of 'She' was hidden. So expertly that I must confess I never found it."⁵⁴

Den som var intresserad av symboliken, men saknade egna förkunskaper för att kunna avkoda den, kunde inhämta möjliga tolkningar i tidningarnas recensioner av utställningen. Där presenterades associationer till både fruktbarhetsgudinnor, medeltida katedralbyggen och kritik av konsumtionssamhället.⁵⁵ Det är intressant att notera



Kontaktkarta från rivningen av *Hon – en katedral*,
Moderna Museet, 1966

att ingen av de recensioner, bilder och texter som sedan reproducerades i boken *Hon – en historia* är kommenterade av redaktörerna. Läsaren får själv avgöra vad som förefaller vara mest relevant, vilket kan uppfattas som antingen generöst eller arrogant. Glappet mellan kritikernas tolkningar och besökarnas upplevelser i utställningen, mellan de initierade och de okunniga, lyfts fram i ett reportage i *Expressen*:

– Men det här är inte konst, fast det är kul och jättefestligt. Och sånt är ju bra att dom har på museer, som är så tråkiga annars.

...

Expressen sa:

- Inte desto mindre är ”HON” ”ett sällsamt och djupt poetiskt verk” (DN) Letar ni riktigt noga därinne så hittar ni ”alstringens åtbörd” för att nu inte tala om ”förkristen fruktbarhetskult”. Här finns också ”rum för de ensammas åtrå att bli åtrådda” (DN alltsammans).
- Jaså, sa det Unga Sverige, jaså, är det så tråkigt?
- Så det är inte meningen att det ska vara skoj då?
- Jo, sa Expressen, som känner Moderna museets vitale chef, jo det är nog också meningen.⁵⁶

Medan *Expressen* raljerade över *Dagens Nyheters* pretentiösa läsning av utställningen, tycks man på museet i stället driva lite med okunnigheten hos gemene man. I arkivmaterialet som rör produktionen av publikationen *Hon – en historia* finns ett samtal mellan en taxichaufför och en museianställd (möjligen Hultén själv) nedtecknat. Chauffören ondgör sig över obegriplig modern konst, som inte ser ut som något ur verkligheten och framställs som osofistikerad:

J [Jag]: vad är det som är konst?

T [Taxichauffören]: Ja, Picasso det är inte heller konst, ett öga där, en näsa här och ett öra nånstans, det kan jag göra själv.

J: Har ni försökt? Vad är det som är konst?

T: Ja den där Van gogh och vad dom heter, alla de gamla de verkliga konstnärerna det är konst, där dom gjorde människor som dom ser ut, och träd och landskap som det ser ut ...⁵⁷

Passusen kom inte med i det slutliga urvalet till publikationen, men att den överhuvudtaget var påtänkt vittnar om en attityd som inte

rimmar särskilt väl med Hulténs ambition att låta Moderna Museet vara ett museum för alla.

I likhet med de stora religionerna, som har en officiell sida och en dold sida som är förbehållen ett fåtal, var *Hon – en katedral* både exoterisk och esoterisk. Den lyckades med konststycket att appellera till en bred publik och samtidigt till en liten, initierad grupp. Genom att i *Hon – en historia* publicera de insatta analyserna tillsammans med bilder av besökare som roat tar del av spektaklet, och detta utan att alls kommentera de olika hållningarna, lyckas man behålla utställningens integritet intakt också för eftervärlden. Referenserna till den esoteriska traditionen, till myt och religion, finns gömda i öppen dager, både i utställningen och i publikationen.

1. För feministiska läsningar, se exempelvis: Gudrun Ekeflo, "Varför är HON en katedral?", *Hon – en historia*, red. Barbro Sylwan, K.G. Hultén, John Melin och Anders Österlin, Stockholm: Moderna Museet, 1967, s. 155; Naja Rasmussen, "Niki de Saint Phalle – Feminist and Femme Fatale" och Camilla Jalving, "The Giant Woman in Stockholm", *Niki de Saint Phalle* (utst.kat.), Ishøj: Arken Museum of Modern Art, 2015, s. 51–84; Susan Jenkins, "Niki de Saint Phalle", *Wack! Art and the Feminist Revolution* (utst. kat.), red. Lisa Gabrielle Mark, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007; Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2016, s. 197–203; Annika Öhrner, "Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: Hon – en katedral", *Stedelijk Studies*, nr 7, 2018, <https://stedelijkstudies.com/journal/niki-de-saint-phalle-playing-with-the-feminine-in-the-male-factory-hon-en-katedral/> (2022-08-23). Andreas Gedin lyfter även fram den medeltida karnevalstraditionen i förhållande till *Hon*, se Andreas Gedin, 2016, s. 215–217. Benoît Antille diskuterar utställningen i ljuset av tidens kulturpolitiska mål, se Benoît Antille, "'HON – en katedral'. Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness", *Afterall*, nr 32, vår 2013, s. 72–81. För en vidare diskussion kring de performativa aspekterna av *Hon – en katedral*, se exempelvis Patrik Andersson, *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, even* (diss.), Vancouver: University of British Columbia, 2001, s. 175–197.
2. Annika Öhrner, *Stedelijk Studies*, nr 7, 2018. Dock refereras till planetariet i skulpturens ena bröst i både i Ulf Lindes och Richard Bostons recensioner av utställningen. Ulf Linde, "En väldig skapelse", *Dagens Nyheter*, 1966-06-04, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 138. Richard Boston, "Hon", *The New Statesman*, 1966-07-22. MMA MA F1a:32.
3. På samtliga "förfalskningar" stod ordet "fake" skrivet och varje signatur innehöll en felstavning, se *Hon – en historia*, 1967, s. 103. Två av dessa verk finns i nu Moderna Museets samling: en "förfalskad" Paul Klee (MOM/2005/465) och en "förfalskad" Jean Fautrier (MOM/2015/102).
4. *Hon – en historia*, 1967, s. 2. Tilläggas bör att alla delar av *Hon* trots allt inte förstördes. Huvudet har bevarats och presenterats i flera utställningar, däribland *Att minnas Hon – en katedral* i Pontus Hulténs visningsmagasin på Moderna Museet 3 juni 2018–10 mars 2019. Därtill togs färgglada smådelar av *Hon*:s utsida tillvara och såldes tillsammans med utställningskatalogen i Boklådan, Moderna Museets butik, i en numrerad upplaga om 150 exemplar. Detta bekräftas i samtal med museets mångåriga anställda Susanna Rydén Danckwardt, 2022-01-13.
5. Se Tidningsurklipp. MMA MA F1a:32.
6. Naja Rasmussen, *Niki de Saint Phalle*, 2015, s. 24–25.
7. Kondoleansbrev från Niki de Saint Phalle till Pontus Hultén och Anna-Lena Wibom, 1998-02-10. MMA PHA 5.1.36.
8. Niki de Saint Phalle, manuskript "JEAN", s. 4. MMA PHA 5.1.41.
9. För vidare studium av den västerländska esoterismens historia, se exempelvis Wouter J. Hanegraaff, *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge: Cambridge University Press,

2012; Wouter J. Hanegraaff, *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*, London och New York: Bloomsbury Academic, 2013; Nicholas Goodrick-Clarke, *The Western Esoteric Traditions: A Historical Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

10. Se exempelvis Maurice Tuchman, "Hidden meanings in abstract art", red. Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, New York: Abbeville Press, 1986, s. 17–62; Roger Lipsey, *The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Mineola, New York: Dover Publications, inc., 2011; Peter Cornell, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Hedemora: Gidlunds Bokförlag, 1988. Idéhistorikern Kjell Lekeby lyfter fram alkemisten Fulcanellis påstådda lärjunge Eugène Canseliet som betydelsefull för det intresse för alkemi som frodades under 1960- och 1970-talen, i synnerhet i Frankrike. Canseliet var bekant med surrealismens förgrundsgestalt André Breton. Se Kjell Lekeby, "Fulcanelli i Sverige" i Fulcanelli, *Katedralernas mysterium* (1929), Malmö: Vertigo förlag, 2013, s. 12.

11. Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art*, 1986, s. 17.

12. Ibid., s. 18.

13. Se exempelvis Mark Sedgwick, *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 13. Arvet efter Édouard Schuré (1841–1929), fransk författare och esoteriker, Mircea Eliade (1907–1986), rumänsk religionshistoriker verksam vid Sorbonne efter andra världskriget och i Chicago från 1956, och den franske religionshistorikern Antoine Faivre (1934–2021) förvaltas i dag av en lång rad forskare, däribland Wouter J. Hanegraaff, professor i History of Hermetic Philosophy and Related Currents vid universitetet i Amsterdam. På flera håll runt om i Europa, bland annat vid universiteten i Uppsala, Göteborg och Stockholm, ges kurser i den västerländska esoterismens historia.

14. Niki de Saint Phalle, manuskript "Collaboration", s. 4. MMA PHA 5.1.41.

15. John F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003, s. 9.

16. Se exempelvis "The Ultimate She", *Time*, 1966-06-17 (uppgift om skribent saknas i *Hon – en historia*, 1967, s. 154) och Folke Edwards, "Lustiga huset", *Sydsvenska Dagbladet*, 1966-06-15.

17. Ulf Linde, "En väldig skapelse", *Dagens Nyheter*, 1966-06-04, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 138.

18. *Hon – en historia*, 1967, s. 142. Den madonnaskulptur som texten refererar till skulle möjligen kunna vara Chartres omtalade svarta madonna. De svarta madonnornas ursprung är omdiskuterat, men en teori gör gällande att en grupp av svarta madonnor i själva verket en gång föreställt just förkristna gudinnor, exempelvis Isis. För att blidka folket när den nya religionen införs har dessa gudinnor fått ny skepnad som madonnabilder och därmed accepterats både av hedniska och kristna. Värt att notera är att svarta madonnor och referenser till svarta madonnor återfinns även i flera andra av Niki de Saint Phalles verk.

19. Ulf Linde, *Dagens Nyheter*, 1966-06-04.
20. Karen Armstrong, *Myternas historia*, övers. Inger Johansson, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005, s. 36–37.
21. Armstrong hänvisar i en not till Mircea Eliades bok *Myths, Dreams and Mysteries*, vilken utkom på franska 1957. Värt att notera är att det i Pontus Hulténs bibliotek finns en annan titel av Eliade, nämligen *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris: Éditions Gallimard, 1962.
22. *Niki de Saint Phalle et le project Hon*, kort film med intervju: <https://www.youtube.com/watch?v=jNfQt2FsUD4> (2022-08-23).
23. ”No one who has entered her will ever be quite the same again.” Richard Boston, ”Hon”, *The New Statesman*, 1966-07-22. Denna mening är i fetstil när den återges i *Hon – en historia*, s. 169, men någon kommentar eller förklaring till varför erbjuds inte.
24. Se exempelvis Staffan Roos, ”Hon – ett ärbart fnask”, *Helsingborgs Dagblad*, 1966-07-17; Arthur Secunda och Jan Thunholm, ”Everymans Girl”, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 150–151; Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 196–197, och Benoît Antille, ”’HON – en katedral’. Behind Pontus Hultén’s Theatre of Inclusiveness”, *Afterall*, nr 32, vår 2013, s. 72–81.
25. Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 197.
26. Citatet hämtat från Niki de Saint Phalle, manuskript ”The HON”, s. 13. MMA PHA 5.1.41. Se även dokumentärfilmen *Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely – Les Bonnie & Clyde de l’Art* av Louise Faure och Anne Julien, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8> (2022-08-23).
27. Albert B. Friedman och Richard H. Osberg, *The Journal of American Folklore*, vol. 90, nr 357, 1977, s. 314 (s. 301–315). I sammanhanget kan nämnas att Niki de Saint Phalle på 1950-talet tillfrågades om att spela rollen Guinevere i Robert Bressons film *Lancelot du Lac* (ett drama om graallegenden och riddarna kring runda bordet), men rollen gick mer än 20 år senare till Nikis dotter. Se Tony Pipolo, *Robert Bresson. A Passion for Film*, Oxford: Oxford University Press, 2010, not 2, s. 391.
28. Att ordet ”katedral” ersattes av ”historia” i publikationen som dokumenterar utställningen förefaller i det här hänseendet passande. I ett brev till Barbro Sylwan skriver Hultén: ”Det där med Hon – en katedral en historia [pil till ’katedral’ med förtydligandet ’överstruket’] har visst kommit bort. Är det förkastat? Hur vore det att ha det på ryggen av boken ??? Överstrykningen bör va med rött. rött. i så fall och ’en historia’ ässå med rött.” Brev från Pontus Hultén till Barbro Sylwan, Amsterdam 1967-05-05. MMA MA F1a:32.
29. Fulcanelli, *Katedralernas mysterium*, 1929/2013, s. 44. I argot används ord som låter likadant för att förskjuta betydelser, exempelvis ”art scénique” (scenkonst) och ”arsenic” (arsenik) eller ”mème” (till och med) och ”m’aime” (älskar mig), ett grepp som Marcel Duchamp använder sig av i hög utsträckning i sina verkstitlar. I Moderna Museets samling finns en odaterad teckning (MOM/2005/271) med påskriften ”Tu est moi” av Niki de Saint Phalle. ”Tu est moi” är en ogrammatisk fransk mening som

betyder ”du är jag”, men som också uttalas likadant som ”tu et moi” (du och jag) och ”tuez moi” (döda mig). Ett collage av Niki de Saint Phalle i Princeton University Art Museums ägo bär samma titel. ”Du är jag” är en formulering som återkommer i olika varianter i esoteriska sammanhang för att etablera att vi alla är en och densamma, del av samma helhet.

30. Clas Brunius, ”Moderna museets senaste: Jättekvinna på rygg”, *Expressen*, 1966-06-03, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 144.

31. Elias Cornell, ”Det obeskrivliga huset”, *Studiekamraten*, nr 4, 1966, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 142.

32. Barbara G. Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, New York: Harper Collins, 1988, s. 87–88. Andreas Gedin menar i stället att katedralen är en patriarkal struktur, och att *Hon* utgör en parodi på denna maskulina byggnad. Han skriver: ”[D]et patriarkala, religiösa byggnadsmonumentet är ersatt av en liggande och skrevande jättekvinna. Katedralens torn som sträcker sig över stadens hustak mot himlen och är dess särmärke ersätts i denna liggande katedral av ett öppet sköte, det övre är det nedre.” Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 279.

33. Pontus Hultén, *Tinguely* (utst.kat.), Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1988, s. 196.

34. Brev från K.G. Hultén till ingenjör Harry Mattsson, 1966-04-01, samt brev från Pontus Hultén till direktör Yngve Smedberg, Strand Hotell, Stockholm, 1966-03-15. MMA MA F1a:32.

35. *Dylaby* visades på Stedelijk Museum i Amsterdam från 30 augusti till 30 september 1962.

36. *Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*, red. Ami Ronnberg och Kathleen Martin, Köln: Taschen, 2010, s. 714.

37. ”Le labyrinthe dont on trouve le dessin dans les mosaïques des pavés des églises chrétiennes les plus anciennes, devient symbole chrétien, paradigme religieux, tout en conservant son caractère mythique, c’est à dire son sens de ’modèle’ du monde.” Texten är hämtad från ”Le labyrinthe de la Cathédrale de Chartres”, *The Situationist*, nr 4, 1963, återgiven i *Hon – en historia*, 1967, s. 156.

38. *Hon – en historia*, 1967, s. 156.

39. *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1966*, Meddelanden från Nationalmuseum, Stockholm, nr 91, 1967, s. 25.

40. Pontus Hultén, ”Avslutande inledning”, *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst*, red. Karin Bergqvist Lindegren och Pontus Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 51, Stockholm: Moderna Museet, 1965, opag.

41. Patrik Andersson skriver: ”I denna gåtfulla, rent av andliga förflyttning framåt, i riktning mot en okänd fjärde dimension, kan man säga att Moderna Museet föddes på nytt. Man var nu redo att förena de inre individuella rymderna med de yttre sociala rymderna genom att bygga upp den spektakulära *Hon – en katedral*, en katedral uppförd med duchampsk ironi och intelligens.” Patrik Andersson, ”Den inre och den yttre rymden. Rörelse i konsten under omprövning”, *Pontus Hultén och Moderna Museet*.

De formativa åren, red. Anna Tellgren och Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet, 2017, s. 58.

42. Anderas Gedin formulerar det så här: ”*Hon – en katedral* sammanfattade på ett lyckligt sätt Hulténs syn på konst, kulturpolitik och på demokrati. Där fanns den för Hultén viktiga legeringen av avantgardism och öppenhet. *Hon* var inte bara ett metamuseum utan även ett utopiskt idealt museum: projektet var avancerat för kännarna, det utmanade konventioner men var ändå interaktivt och begripligt för de intresserade utan stora förkunskaper, inklusive barnen.” Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 140.

43. Pontus Hultén, ”Working with fury and with pleasure”, *Niki de Saint Phalle*, Stuttgart: Hatje, 1992, s. 17.

44. Se exempelvis David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid* (diss.), Mediehistoriskt arkiv nr 31, Lund: Lunds universitet, 2016, och Benoît Antille, *Afterall*, 2013. Antille skriver att en av museets ambitioner med utställningen var att locka arbetarklassen, som 1966 utgjorde endast 3 procent av besökarna.

45. Bland annat föreslog de att konsten som presenterades i utställningar skulle vara förankrad i det dagliga livet, att musik skulle spelas i museisalongerna och att värdar skulle finnas tillgängliga för att besökarna skulle känna sig bekväma på museet. Se Pierre Bourdieu och Alain Darbel med Dominique Schnapper, *The Love of Art. European Art Museums and Their Public*, övers. Caroline Beatty och Nick Merriman, Cambridge: Polity Press, 1991. Se även Benoît Antille, *Afterall*, 2013, s. 75.

46. I katalogen till Tinguely-utställningen på Stedelijk Museum 2017 beskrivs Tinguelys praktik: ”And what about his groundbreaking exhibition practices, with which he transformed the ’elitist’ museum into an interactive, public-friendly space, lending new dimensions to our conception of what art is, both aesthetically and socially?” Det är rimligt att anta att varken Hultén eller Tinguely ensamma stod för denna transformation, men att de båda var med och bidrog till en förändrad syn på museet. Se Margriet Schavemaker, Barbara Til, Beat Wismer, ”Jean Tinguely: An Introduction”, *Jean Tinguely* (utst.kat.), red. Margriet Schavemaker, Barbara Til och Beat Wismer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, s. 9.

47. *Hon – en katedral*, 1967, s. 4.

48. Att fånga upp utställningsbesökarnas röster med mikrofon och sända någon annanstans i utställningsrummet gjordes redan på utställningen *This is Tomorrow* på Whitechapel Gallery i London 1956. Se Mark Wigley, ”’The Museum is the Massage’, Between the Discursive and the Immersive”, *Stedelijk Studies*, nr 4, 2016, <http://www.stedelijkstudies.com/journal/discursive-versus-immersive-museum-massage/> (2022-08-23).

49. Pontus Hultén, ”Liten intervju”, *Dagens Nyheter*, 1956, citerad i Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 125.

50. För närmare diskussion kring detta, se Ylva Hillström, ”Parallella historier. Pedagogisk verksamhet under Moderna Museets första år”, *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 149–172.

51. *Hon – en historia*, 1967, s. 104, och bekräftat i samtal med Mette Prawitz, som var anställd vid museet vid den här tiden, 2022-01-13.
52. Pontus Hultén, ”Pontus om Hon”. MMA MA F1a:32.
53. Utställningstext daterad augusti 1966. MMA MA F1a:32. Det ska också ha funnits texter på svenska i utställningen, men något sådant exemplar finns inte bevarat i arkivet. ”Texter, som ska vägleda ’hon’s’ besökare i hennes inre, schabloneras.” Anteckning i *Hon – en historia*, 1967, s. 98.
54. Sam Heppner, ”Sweden – land of a million girls”, *Mayfair*, december, 1966, s. 42.
55. Ett urval av dessa recensioner finns publicerade i *Hon – en historia*, 1967.
56. Lars Widding, ”HON – ’sköte-synd’ på Moderna?”, *Expressen*, 1966-06-08.
57. Osignerad text daterad 1967-03-30. MMA MA F1a:32.

Bildkällor:

Förkortningar

MMA Moderna Museets arkiv

MA Myndighetsarkivet

PHA Pontus Hulténs arkiv

s. 1: Magnus Wibom. MMA MA
Ö7a:1

s. 2–3: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 4–5: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 6–7: Nils-Göran Hökby. MMA

s. 8–9: Erik Cornelius. MMA MA
Ö7a:2

s. 10–11: Ad Petersen. MMA PHA
4.2.58

s. 12–13: Hickey & Robertson.
MMA PHA 4.2.58

s. 14–15: Erik Cornelius. MMA MA
Ö7a:5

s. 16: Benno Movin-Hermes.
Moderna Museets samling,
FM 1974 020 081. Reprofoto: Albin
Dahlström/Moderna Museet

s. 22, 26–27: Åsa Lundén/
Moderna Museet

s. 30–31: Erik Cornelius. MMA MA
Ö7a:2

s. 34: Albin Dahlström/Moderna
Museet. MMA MA B5:2

s. 37: Nils-Göran Hökby. MMA
(ovan). Nils-Göran Hökby. MMA
MA Ö7a:2 (nedan)

s. 38: Tobias Fischer/Moderna
Museet. Moderna Museets
samling, FM 1968 004 001,
FM 1968 004 002

s. 41: Nils-Göran Hökby. MMA

s. 43: Erik Cornelius. MMA

s. 44: Okänd fotograf. MMA

s. 46: Erik Cornelius. MMA MA Ö7a:4

s. 49: Erik Cornelius. MMA MA Ö7a:5

s. 62: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 65: Albin Dahlström/Moderna
Museet. Moderna Museets
samling, MOM/2005/935

s. 66: Magnus Wibom. MMA MA
Ö7a:1

s. 69: Hans Hammarskiöld. MMA
(ovan). Magnus Wibom. MMA MA
Ö7a:1 (nedan)

s. 72–73: Albin Dahlström/
Moderna Museet Moderna
Museets samling, MOM/2005/716

s. 77: Albin Dahlström/
Moderna Museet. F1a:32

s. 78: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 81: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 92: Ad Petersen. MMA PHA 4.2.58

s. 95: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.2.56

s. 98–99: James Mathews/The
Museum of Modern Art. MMA PHA
4.2.58

s. 102: Albin Dahlström/Moderna
Museet. MMA PHA 4.2.55

s. 105: Ad Petersen. MMA PHA
4.2.58 (ovan). James Mathews/
The Museum of Modern Art.
MMA PHA 4.2.58 (nedan)

s. 108: James Mathews/
The Museum of Modern Art. MMA
PHA 4.2.58

s. 120, 123, 126, 129, 130, 133,
134, 137: Albin Dahlström/
Moderna Museet. Pontus Hulténs
boksamling, Moderna Museet

s. 48: Okänd fotograf. MMA PHA
4.2.40

s. 151: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.3.3

s. 154: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.3.1

s. 159: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.3.1

s. 168, 173, 176–177, 179:
Albin Dahlström/Moderna
Museet

Pontus Hultén och Moderna Museet. Från Stockholm till Paris

Redaktör: Anna Tellgren

Redaktionsansvarig: Teresa Hahr

Översättning: Thomas Andersson

(Lars Bang Larsen från engelska och Yann Pavie från franska)

Korrektur: Astrid Trotzig

Prepress: Albin Dahlström

Grafisk formgivning: Karl Stefan Andersson

Tryckeri: By Wind, Ödeshög 2023

© 2023 Moderna Museet och författarna, konstnärerna, fotograferna

Texten på s. 169–180 ur tidskriften *Opus International*, nr 24–25, 1971, är återpublicerad med tillstånd av författaren Yann Pavie.

© Claes Oldenburg; Ad Petersen; Lucy Jackson Young

© Bildupphovsrätt 2023: Daniel Buren © DB; Bernd och Hilla Becher; Joseph Beuys; Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris; The Estate of Billy Name; Francis Picabia; Robert Rauschenberg Foundation; Niki de Saint Phalle/Niki Charitable Art Foundation; Jean Tinguely; Per Olof Ultvedt; Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS, New York

Fotografiska rättigheter: Erik Cornelius; Hans Hammarskiöld Heritage; Hickey & Robertson/Courtesy of Menil Archives, The Menil Collection, Houston; Nils-Göran Hökby; Benno Movin-Hermes; Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; Magnus Wibom

Vi har gjort allt vi kunnat för att nå samtliga upphovsrättsinnehavare. I de fall vi inte har lyckats, ber vi konstnären, fotografen eller annan upphovsrättsinnehavare att vänligen kontakta Moderna Museet.

ISBN 978-91-984573-3-9

www.modernamuseet.se

Tryckt i Sverige

Den engelska upplagan ISBN 978-3-7533-0396-3 distribueras av Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König

Omslag: Från *Hon – en katedral byggd* av Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, red. Pontus Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 54, Stockholm: Moderna Museet, 1966.